

Jenő Ujfalusi Németh:

Rapports entre dynamique sociale et structures  
dramatiques

/Corneille: Médée/

L'oeuvre de Corneille peut être aujourd'hui considérée comme morte, du moins en apparence. Elle semble avoir disparu de l'orbite immédiate de la culture nationale-linguistique qui lui avait donné vie et assuré un milieu favorable à son fonctionnement, à sa compréhension. Elle souffre d'asphyxie aussi dans sa propre patrie ou malgré tant de tentatives de renouvellement<sup>/1/</sup> elle doit se contenter du statut des oeuvres obligatoirement révérees, toutefois incomprises ou déjà incompréhensibles<sup>/2/</sup> et ou sa mort définitive aussi bien que sa renaissance pourrait troubler le processus de transmission de la hiérarchie des valeurs bourgeoises fondées et sur l'école et sur les institutions culturelles étant donné que trop d'éléments de cette hiérarchie sont ancrés dans les valeurs représentées /ou crues représentées/ par les "classiques" - donc forcément par Corneille pour que la dévaluation de son oeuvre ne signifie pas une perte évidente ou sa renaissance véritable ne constitue une provocation à une mise en question de toute la hiérarchie des valeurs.<sup>/3/</sup>

S'il y a donc quelque chose qui justifie que nous nous engagions dans une unième interprétation de l'oeuvre de Corneille c'est que les recherches cornéliennes des quarante dernières années ont beaucoup assoupli la rigidité des interprétations traditionnelles et que, dans le contexte du développement général de l'analyse textuelle, elles ont posé suffisamment de points d'interrogation touchant aussi l'interprétation globale de ses oeuvres pour rendre possible pour nous de jeter les bases d'une interprétation qui puisse profiter des acquis des recherches historico-génétiques, historico-sociologiques et sémiotiques afin de rendre plus clairs les conflits dramatiques saisis dans leur historicité, de présenter l'"épaisseur des personnages"<sup>/4/</sup> due à leur situation complexe représentant les pôles des conflits /actants/<sup>/4/</sup> et de répondre sans mystification à la question latente mais clairement formulable grâce à J.M. Lotman, savoir si ces oeuvres sont encore "capables d'augmenter la quantité des informations qu'elles contiennent",<sup>/5/</sup> - ou à la question formulée d'une manière différente - savoir si ces oeuvres sont encore capables de renaître et d'assumer un rôle effectif dans la formation de notre conscience à nous.

Partant des idées de Mihály Murányi,<sup>/6/</sup> nous pouvons définir l'oeuvre comme objectivation de la conscience sociale intériorisée dont les particuli-

tés sont déterminées par la mode d'objectivation de la forme de conscience historiquement différenciée des autres formes de conscience sociale. Le propre de ce mode d'objectivation et de l'objectivation elle-même réside - selon G. Lukács - dans son caractère défétichisant et anthropomorphisant; elle réalise le type de reflet matérialiste et dialectique spontané: "... dans la pratique artistique véritable s'exprime une tendance défétichisante spontanée pour ne reconnaître que le monde objectivement existant en diluant et en présentant dans sa vraie nature l'imagerie fétichisante projetée en ce monde" /Lukács: I. p. 649/.<sup>/7/</sup> L'accent est mis sur la spontanéité, "puisque'il s'agit ici" du sens et de la raison d'être du reflet esthétique en tant que tel" /Lukács: I. p. 650/. L'oeuvre envisagée comme l'objectivation spécifique de la conscience sociale intériorisée est un "monde" indépendant créé en passant par la médiation homogénéisante de l'art /genre, espèce/ donné possédant un caractère sensitif immédiatement universel. Sa raison d'être et sa fonction sont "d'évoquer et de refléter le monde comme une totalité" /Lukács: I. p. 665/ et de "produire l'image quasi naturelle du monde en fonction de l'homme concret historiquement et socialement défini selon le lieu, le temps et le degré d'évolution et c'est justement de ce caractère 'naturel' que découle la décomposition des fétichisations

concretè" /Lukács: I. p. 668./

Pour la littérature c'est l'homme, ce sont les rapports humains qui constituent le monde objectif, et étant donné que "c'est l'homme, ce sont les rapports humains qui forment le noyau central du monde créé par la littérature" /Lukács: I. p. 669/. La thèse générale selon laquelle "le 'modèle' du mode de représentation de la littérature... est ... la personnalité sociale de l'homme." /Lukács: I. p. 695./ La contradiction concentrée dans le concept de personnalité sociale qui, depuis les débuts de l'évolution capitaliste, se voit objectivée dans la notion de la liberté de l'individu " doit être représenté par l'art comme unité sensitive-perceptible" /Lukács: I. p. 696/, puisque la contradiction dialectique entre la personnalité concrète et l'individu moyen défini par son appartenance à une classe sociale... subsiste à travers les transformations historiques" /Lukács: I. p. 695./ et même l'extrême approfondissement de cette contradiction ne peut faire disparaître dans l'art /comme dans la vie non plus/ l'unité de l'individualité" /Lukács: I. p. 695./ "Il s'ensuit que les puissances objectives de la vie ne peuvent s'incarner que dans des individus, dans leurs particularités personnelles, dans les rapports d'un homme concret avec un autre homme aussi bien concret, etc... elles ne peuvent être représentées que comme

constituants organiques des individus" /Lukács: I. p. 696/. C'est le mode donné de l'objectivation, "l'essence du reflet esthétique" /Lukács: I. p. 697/ qui contraint

l'artiste - indépendamment de sa conception formée sur la réalité objective - " qu'il découvre et postule dans l'homme même une substance et qu'il envisage tout ce qui est en rapport avec l'homme, tout ce qui le détermine et détermine son destin comme intrinsèque à cette substance" /Lukács: I. p. 697/. Il ne s'agit pas ici de la photographie de la réalité humaine réalisée par les moyens particuliers de l'art /idée du miroir/ mais du reflet fidèle à la vérité, c'est - à - dire recréer les conditions humaines de toujours conformément à leur dialectique objective. C'est ce qui peut confier à l'art le statut de "la conscience réflexive de l'évolution de l'humanité" /Lukács: I. p. 571./, c'est ce qui lui assure une "performance spécifique" /Lukács: I. p. 669/ et c'est ainsi que l'oeuvre - l'objectivation de toujours de la conscience réflexive de l'évolution -, parvient "par sa définition même à sa personnalité définitivement achevée" /Lukács: I. p. 668./ qui - nous reprenons ici l'idée de Lotman - est capable d'augmenter la quantité d'informations contenues et véhiculées par elle.

Après avoir défini - en nous appuyant sur les idées de Mihály Murányi et de G. Lukács - les traits fondamentaux du reflet artistique /du mode d'objectivation artistique/, après avoir précisé le concept de l'objec-

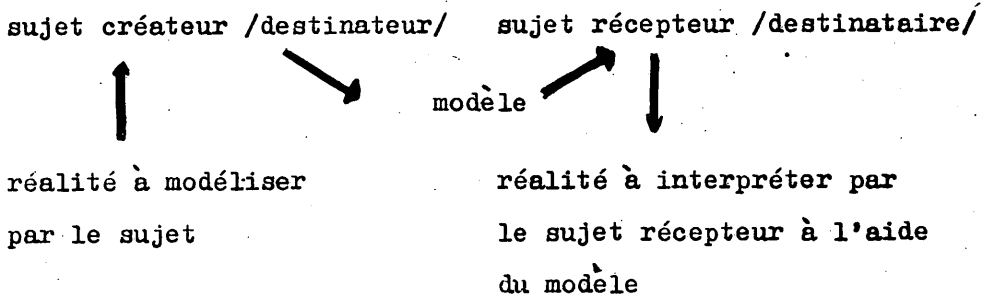
tivation de la conscience sociale intériorisée grâce à la projection de celle-ci sur l'idée lukacsienne d'oeuvre-personnalité, nous pouvons tenter d'intégrer dans notre démarche le système d'idées de J. M. Lotman pourvu d'un même arrière-fond philosophique mais à un degré d'abstraction moins élevé et en même temps plus facilement utilisable dans l'analyse des oeuvres concrètes. Selon Lotman, la littérature est un système secondaire de modélisation développé sur la base des langues naturelles"; en ce qui concerne les oeuvres, elles sont "des modèles-signes constitués selon le principe des signes iconiques" et par conséquent "l'information qu'ils véhiculent est inséparable de leur structure", "qui n'est pas autre chose que la réalisation de l'information qu'ils enferment" /Lotman:p237-39/. L'oeuvre comme modèle est l'analogue de la réalité traduite dans la langue du système donné, ce qui signifie qu'il doit ressembler et ne pas ressembler à ce dont il est la traduction. Pour mettre en relief les particularités de la modélisation artistique, Lotman compare le jeu à l'art. La comparaison est justifiée par le caractère accessible à l'introspection de la situation fictive, mais pour nous, ce qui est important pour le moment, ce sont les différences saisies à l'issue de la comparaison: "Le jeu est l'assimilation des aptitudes par la voie de l'entraînement dans des situations

hypothétiques, l'art est la modélisation c'est - à - dire la connaissance du monde à l'aide des situations hypothétiques": 2/ Le but du jeu est d'en faire respecter les règles, le but de l'art est "la recherche de la vérité exprimée dans la langue des règles hypothétiques", 3/ Contrairement à l'art "le jeu n'est pas apte à contenir des informations et à acquérir des connaissances nouvelles" /Lotman: p. 258./.

Ce qui peut constituer, pour nous, sur la base de ces trois auteurs le noyau solide de la notion d'oeuvre c'est l'idée du reflet de la réalité, différencié en formes de conscience sociale et fidèle à la vérité du point de vue de la praxis humaine, à partir de laquelle l'oeuvre peut être saisie d'une part comme objectivation évocative /Lotman/ anthropomorphisante /Lukács/ de la conscience sociale intériorisée /Murányi/ et d'autre part, comme structure qui est capable d'augmenter et non seulement de réserver la quantité des informations véhiculées /Lotman/ ou comme "un 'monde' qui diffère dans sa forme de la réalité concrète de par sa définition même, tout en contenant la structure essentielle, la constitution catégorielle" de celle-ci. /Lukács: I. p. 766/. Le caractère évocatif et généralisant du reflet artistique est fondé sur la langue /système secondaire de signalisation/ complétée de structures complémentaires /Lotman/ ou transformée à

l'aide du système 1 /primaire prime/ de signalisation  
/Lukács: II. p. 175./.

Dans ce qui suit, nous utilisons le concept de modèle  
signe de Lotman mais nous ne perdons pas de vue le  
concept lukacsien de l'oeuvre-individu /image de la réa-  
lité représentée dans sa totalité/ en supposant leur  
coïncidence dans le cas des oeuvres d'une valeur parti-  
culière, dans le cas des chefs-d'oeuvre. Le concept  
de modèle-signe interprété à l'aide de la dialectique  
lukacsienne /transmutation du contenu en forme et de  
la forme en contenu/ nous permet une présentation claire  
des problèmes de l'analyse /interprétation/ de l'oeuvre:



Le message /information/ spécifiquement artistique est  
donc ce que le sujet créateur de modèle ne peut commu-  
niquer que par la médiation de la structure de ce modè-  
le devenu pour le destinataire /récepteur/ la structure  
hypothétique du monde qui l'entoure et des rapports  
qu'il entretient avec celui-ci. Le monde modélisé dans  
l'oeuvre fonctionne comme le modèle du monde du récepteur.



La raison d'être - s'il y en a - de l'analyse des oeuvres est de rendre le modèle/ comme modèle de la réalité/ accessible au récepteur autant que possible. Le fonctionnement de l'oeuvre /modèle de la réalité de l'auteur/ en modèle de la réalité du récepteur n'est possible que sur la base de la continuité ontologique de la réalité et dans le cas d'une connaissance plus ou moins approfondie de la langue de la modélisation. L'élucidation de plus en plus poussée de la "relation-M" /relation du modèle à son objet/<sup>8/</sup> du côté de l'auteur mais également du côté du récepteur semble - pour l'analyse des oeuvre littéraires - aussi bien indispensable que la connaissance de la langue de la modélisation. C'est donc sous cet angle que doit être posé le problème de la complexité de l'analyse et par conséquent celui de l'intégration dans celle-ci des acquis incontestables des diverses approches.

Fidèle à l'esprit du type d'analyse dont nous venons de dessiner les contours, nous allons entreprendre l'examen d'un seul trait caractéristique de la dramaturgie cornélienne tel qu'il se présente dans Médée, sa première tragédie. Il s'agit du rôle particulier et particulièrement important qu'occupent les figures féminines mentalement fortes dans le "monde" de Corneille. Le problème n'est pas du tout inconnu pour les exégètes de Corneille.<sup>9/</sup> Depuis Antoine Adam, János Györy, Serge Doubrovsky

André Stegmann, Paul Ginestier, Jacques Truchet

jusqu'à A.S.M. Goulet, Thomas G. Pavel, Han Verhoeff, Margareta Gyurcsik, pratiquement tous les chercheurs - indépendamment de leur école et ou leurs méthodes - signalaient que surtout dans les pièces les plus jouées de Corneille l'épanouissement de la représentation purement humaine de "la vertu et de la gloire" avait été empêchée /Győry: p. 170./ par les figures féminines beaucoup trop marquantes mettant souvent en danger l'unité de l'action /Győry, p. 170.; Pavel, p. 54./ mais qu'en même temps ce sont ces figures porteuses de ces formes de comportements qui, depuis leur élaboration jusqu'à nos jours, bien que dans le feu d'après polémiques assurent un véritable intérêt à ces oeuvres.

Elles sont les représentants du "scandale permanent" /Ginestier, pp. 44-45./ en s'opposant à un monde dont elles sont les victimes /Han Verhoeff, p. 184./ même victorieuses, elles sont chargées de la polysémie et du rôle sémiotique actif /M. Gyurcsik: pp. 7-17./, ce sont elles enfin sans lesquelles la dialectique vivante s'immobiliserait en paradoxe sans vie, et s'immobilise réellement dès qu'on les simplifie fidèlement aux traditions "classiques" théâtrales ou qu'on les traite avec une pudeur timide.

Cet article ne permet pas un examen extensif du problème posé, et je voudrais analyser une seule pièce, Médée, première tragédie de l'auteur, qui, selon cer-

tains experts /Elliot Forsyth et André Stegmann/ reste une production de débutant, peu originale mais présentant déjà suffisamment de nouveautés et dans sa structure narrative et dans la textualisation par rapport à ses prédécesseurs antiques /Sénèque en premier lieu/ pour mériter d'être analysée dans son intégrité. Le choix de cette pièce est motivé par la place qu'elle occupe dans l'oeuvre de Corneille et par ce qui la distingue des "chefs-d'oeuvre",

autrement dit, par le fait que" la provocation "y est poussée à l'extrême et que, ici, l'unité du point de vue /Souriau/ est parfaitement assurée par la coïncidence entre le protagoniste /héros/ et le titre-nom de la pièce, /face à elle il n'y a pas d'acteur privilégié comme face à Chimène, Camille, Emilie ou Pauline/, et par conséquent, les analogies entre cette pièce et les tragédies /tragico-médies/ ultérieures devront être dégagées à travers les différences.

Pour faciliter la compréhension de l'analyse je voudrais souligner l'importance de quelques faits historiques, historico-sociologiques et d'histoire des mentalités.<sup>/10/</sup> Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, pour des raisons différentes, la question de la prise du pouvoir de la bourgeoisie ne s'est pas posée - malgré les transformations dans les Provinces Unies puis en Angleterre - avec la franchise brutale qui caractérise la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce qui ne signifie pas que le problème fut inexis-

tant, il minait toute la structure sociale de l'époque. La bourgeoisie cherche - et trouve partiellement- les possibilités de son ascension dans le cadre de la société donnée. La monarchie absolue dans la phase de sa formation et de sa stabilisation contribue même /bien que sans illusion mais en éveillant au moins des illusions à l'accentuation de ce processus./<sup>11/</sup> Du point de vue sociologique, ce processus se concrétise dans la volonté tenace de la haute bourgeoisie "d'être distinguée, de se classer hors du commun, d'entrer non seulement dans un ordre juridique, mais dans une espèce de groupe racial, qui finit par croire que ses rites et ses modes de vie proviennent d'une texture physiologique exceptionnelle..." "... tout ce qui dans le royaume, ayant acquis richesse et compétence, voulait être puissant et respecté, a brulé d'entrer dans ce corps mystique et passionné de la noblesse." /P. Goubert, L'Ancien régime, t. I. P. 171./ On pratique la voie de l'assimilation, entre autres, l'assimilation par mariage./<sup>12/</sup> Il en résulte une contradiction latente mais non moins réelle entre les intérêts historiques de la classe et les intérêts immédiats de certains de ses groupes constituants et surtout entre les intérêts quotidiens des membres de ces groupes. Mais comme les bornes des aspirations de la bourgeoisie sont nettement définies par l'Etat, les limites de l'assimilation de celle-ci sont fixées par la résistance nobi-

lière apparue aussi sous forme d'objectivations idéologiques.<sup>/13/</sup> La forme la plus quotidienne et la plus spectaculaire de l'assimilation est le mariage d'un jeune noble

avec une roturière /le mariage du 'sang' avec de l'argent, ou en utilisant les termes de Mme de Sévigné "le mariage de la terre avec du fumier". /Cette voie est praticable bien que jonchée d'embûches idéologiques considérables. Ce qui est, par contre, quasiment impossible pour des raisons politiques, idéologiques, et mentales à la fois, c'est la contraction des mariages dans le sens inverse; "Fermement endogame, le système français admet l'hypergamie des femmes. Avec une haute bienveillance qui dissimule parfois des nécessités matérielles, un grand noble peut laisser entrer dans sa famille, par le mariage de certains de ses fils, des femmes de robe ou de finance, mais ne donne pas ses filles aux nobles de ces groupes". "... Bien entendu, dans des cas exceptionnels, les filles se mésallient. Telle vieille famille noble, tombée dans la misère, au fin fond d'une lointaine province, consent à de très lourds sacrifices. Mais la grande majorité des exemples étudiés ne fournit pas des conclusions semblables."<sup>/14/</sup> /J. P. Labatut, p. 81/.

"Des nobles d'épée peuvent épouser des filles de robe. Il n'y a de véritable égalité que si l'inverse est vrai dans un grand nombre de cas. Dans l'état actuel des recherches, il n'en est pas ainsi." /J. P. Labatut, p. 55./

Cette inégalité dans la contraction des alliances reflète bien la contradiction entre l'état juridique et la condition sociale de la noblesse de robe, dont les membres continuent à être considérés par la noblesse traditionnelle comme des "vils bourgeois". L'inégalité des possibilités en ce qui concerne les alliances à contracter entre les différentes couches des deux classes exploitantes caractérise aussi les rapports des couches à l'intérieur de chacune de ces classes.

Le thème de l'amour réciproque inséparable du désir du mariage entre personnes appartenant à des couches sociales différentes peut revêtir une signification symbolique: il est capable de constituer le noyau structural de la modélisation de tout conflit social, politique ou moral qui se produit sur la base d'une hiérarchie sociale et familiale rigide mais susceptible d'être contestée. Chacune des deux variantes de ce noyau structural suppose la présence de deux pôles: les amoureux et le père du membre socialement supérieur du couple.<sup>/15/</sup> Mais le caractère et l'acuité des conflits modélisés par ces deux variantes sont différents en raison de la différence des rôles que tient, dans la famille un fils ou une fille. La mésalliance d'un jeune homme n'a pour conséquence que l'intégration, dans la même famille, d'une femme /épouse/ d'origine sociale inférieure. Le conflit qui se produit éventuellement entre père et fils à cause de la mésalliance

n'est pas forcément insoluble compte tenu de leurs intérêts fondamentalement identiques. La nature du conflit produit par la mésalliance d'une jeune fille est toute différente. Dans ce cas-là, la jeune fille, - simple valeur d'échange pour sa famille, - s'individualise et prend position en faveur d'une famille socialement inférieure dans un conflit préexistant à son amour.

Si nous envisageons les choses du point de vue du père, le premier cas représente l'intégration d'une non-valeur dans la famille par l'intermédiaire du fils:

Père ←-- Fils ←-- Amante aimée

tandis que le second introduit dans la famille un conflit social préexistant, quasi fatal pour la priver d'une valeur dont dispose le père ou son substituant:

Père ---→ Fille ---→ Amant aimé

Chacune des deux variantes peut donc engendrer des conflits, mais c'est la seconde qui modélise les conflits vraiment insolubles. Dans ce cas-là la jeune fille amoureuse doit avoir une force extraordinaire, une pureté absolue ou ce qui en est quasiment inséparable: une intempérance au mépris même de la mort pour que le conflit puisse se produire. Il semble bien que c'est ce "modèle" incroyablement riche en possibilités parce qu'il sert de base à de

- 110 -

multiples transformations qu'a trouvé Corneille dès sa première tragédie comme garant de l'homomorphie<sup>/16/</sup> entre le modèle artistique et son objet pour rendre au jour, dénouer et présenter un très large éventail de conflits interindividuels d'une portée directement sociale.

Tous les faits affreux de Médée, fille du roi de la Colchide, ont pour source cet amour inconditionnel pour Jason, rejeton perdu puis réapparu d'une famille royale détronée... ou chasseur ou simple laboureur à demi chaussé pour pouvoir le distinguer de la moyenne<sup>/17/</sup>. En trahissant les intérêts de sa famille /v. 235, vv. 801-804./<sup>/18/</sup> elle aide Jason dans la conquête de la Toison d'or, symbole du pouvoir; elle lui offre une défense efficace contre les forces humaines et naturelles, mais elle ne peut pas lui assurer - à lui et à leurs enfants - le pouvoir et - ce qui signifie la même chose - la sécurité dans le monde des humains. Et pourtant, pour Jason, c'est la seule chose importante, puisqu'elle constitue la condition nécessaire et suffisante de l'existence dans le monde.

Jusqu'à la conquête de la Toison d'or, les actes de Jason sont déterminés et justifié par le mythe. En arrivant à Iolcos, dénué de tout, il devait se faire une place dans un monde structuré par une hiérarchie fétichisée pour laquelle il représentait un danger certain mais sans contours précis. Pour se débarrasser de lui, le



roi-tyran /Pélie/ lui a confié cette mission impossible impliquant la mort physique ou morale du héros en puissance. Les règles du jeu étant falsifiées, il devait mettre à profit les tensions intérieures du monde afin d'éviter l'échec certain. Il n'avait pour allié que l'amour capable de valoriser sa personne.

En l'île de Lemnos, l'amour réduits aux amours avait pour résultat le rétablissement de "l'ordre naturel" et le regain des forces avant d'arriver à Colchos. Ce qui assure ces avantages mutuels, c'est le caractère épisodique et romanesque de la liaison. On comprend donc facilement les sentiments ambivalents d'Hypsipyle à propos de Jason infidèle à elle parce qu'il est fidèle à sa mission, à l'issue de laquelle il doit prouver qu'il mérite le pouvoir car il représente une valeur réelle pour la société.

A Colchos, il doit affronter non pas les possesseurs du pouvoir, mais le mécanisme fétichisé du pouvoir manipulé par eux. Sans l'amour de Médée qui lui livre les secrets de ce mécanisme fétichisé son entreprise serait dérisoire. L'amour de Médée se manifestant en un geste politique la met hors la loi, et renforce puis actualise le danger que ce Jason, venu du dehors et même éventuellement d'en bas, représente des son apparition pour les sociétés organisées d'une manière analogue mais dont il n'a pas, dont il n'aura jamais de conscience claire,

puisqu'il ne songe même pas à modifier les structures données; il souhaite "seulement" le pouvoir et l'autorité tout en se dispensant des actes aux conséquences inévitables et irrévocables qu'implique ce souhait. Rentrant en Thessalie comme un héros prouvé avec le symbole du pouvoir dans les mains, il vit "Dans les plus grands plaisirs qu'on goûte au mariage" /v. 50./ sans penser à la lutte ouverte bien qu'il doive craindre la haine de Pélie. Médée se voit obligée d'agir à sa place; faisant égorger le roi par ses propres filles elle épargne la vie de Jason et achève en même temps le parcours mythique de celui-ci.

Quand Médée et Jason trouvent un refuge dans la cour de Créon, roi de Corinthe, Jason n'a plus de mission mythique qui justifierait ses actes mais il garde sa situation socialement valorisée et ainsi ses choix formellement individuels se rapportent au devenir de la société entière.

La fidélité à Médée ne signifierait pas seulement d'accepter une existence en marge de la société humaine, elle constituerait un choix conscient en faveur de la perpétuation à travers des générations successives /fonction symbolique du problème des enfants/ d'une attitude oppositionnelle aux structures données du pouvoir; l'infidélité de Jason et son mariage avec Créuse correspondent donc à une option pour le renfor-

cement des structures dont l'avenir est menacé /Créon n'a pas de successeur légitime, Egée souffre d'une faiblesse de procréation/. Jason voudrait se faire intégrer dans ces structures par adoption avec l'espoir d'hériter le pouvoir.

Toutes les modifications introduites par Corneille dans la structure et dans la textualisation de cette histoire traitée déjà par Euripide et Sénèque ont la fonction de mettre en relief la nécessité de l'unité de principe de l'existence affective, éthique et politique de l'homme, et d'affirmer que l'éthique interpersonnelle et politique sont indissociables. La cause fondamentale de la tragédie revêtant la forme d'une catastrophe s'explique par le fait que la volonté de survivre et de s'assurer une continuité dans un monde devenu trop complexe met entre parenthèses sans pouvoir l'annuler l'exigence de l'unité morale de la personne humaine.

C'est en s'opposant à son père que Médée s'est créée comme individu et a créé Jason comme héros. La faiblesse de ce dernier pèse sur elle comme une malédiction. La trahison politique de Médée ne pourrait être justifiée que par des actions héroïques et /ou généreuses d'une portée universelle de Jason. L'absence de tels faits contraint son épouse à entreprendre des actions qui la rendent à ses propres yeux même "ennemi de tout le genre humain" /v. 784./, puisque l'acceptation sans réserve, consciente donc volontaire de ce type particulier de rapports inter-

personnels, que l'on appelle amour, mine, avec une force élémentaire les rapports interpersonnels dits naturels, mais qui apparaissent aussi comme rapports politiques. La sortie de Médée de l'ordre naturel garanti par le pouvoir du père n'ouvre pas seulement une brèche à cet ordre naturel mais postule un ordre nouveau qui se fonderait sur la notion du mérite aux niveaux politique et interpersonnel également. Cette notion représente les valeurs de la personne humaine autonome; elle comprend la beauté corporelle /comme dans les premières comédies/, la force physique et morale, mais aussi la générosité. La difficulté réside dans le fait que l'appréciation du mérite est subjective; on peut se méprendre sur les valeurs d'autrui et on peut être dupe des apparences. Le "crime" de Jason /cause de la tragédie de Médée/ est que les valeurs de Jason se sont restreintes à éveiller l'amour à l'aide duquel /vv. 19-22./ - exploitant aussi les possibilités offertes par les circonstances - il peut tenter de se faire intégrer, en qualité de gendre choisi par le père, dans le système des rapports interpersonnels et politiques dits naturels; en un mot il contribuerait au rétablissement du fonctionnement défectueux de ce système après avoir profité de ses faiblesses.

Quand, après n'avoir rien fait pour prendre le pouvoir déjà mérité à Iolcos, il a l'intention de se

débarrasser de Médée pour épouser Créuse et une couronne, il ne rejette pas seulement une femme qui avait tout fait pour lui, il ne qualifie pas seulement impure et accidentel cet amour postulant un nouveau système de valeurs, mais aussi il se laisse abaisser au niveau d'un simple objet de combinaisons politiques plus ou moins machiavelliques, tout en vivant dans l'illusion que grâce à ses attraits et à sa renommée il peut parvenir à la possession du pouvoir sans "se salir les mains". Aussi bien que Créon /vv. 860-870./ il se rend compte, avec une mauvaise foi guère cachée, de la contradiction de deux séries d'actions qui définissent et son statut social et sa personnalité: le mariage à conclure avec Créuse à pour condition la renommée acquise à l'aide des "agissements" de Médée mais aussi le reniement du contenu de cette renommée, le reniement de l'opposition aux structures données du pouvoir sous prétexte de vouloir assurer la sécurité aux enfants /vv. 859-871./.

Cette contradiction apparaît d'une manière évidente si nous prenons en considération que les cinq royaumes introduits dans l'univers de la pièce ne sont que les variantes d'une même structure pour définir la marge et la signification des actions d'un actant de type Jason /destinataire en puissance à qui il manque toujours quelque chose au niveau de la compétence pour produire la performance nécessaire/.

Nous avons déjà parlé de l'île de Lemnos et de l'aventure de Jason avec Hypsipylé. L'arrivée et le départ de Jason étaient, ici, également nécessaires pour le rétablissement de l'ordre "naturel" /normal/. A Colchos et à Iolcos les structures de la famille et du pouvoir sont intactes /l'absence de la mère ou la transformation de son rôle est un des traits caractéristiques de l'oeuvre cornélienne/. L'apparition de Jason à Colchos a pour conséquence la mort brutale du fils /frère de Médée/ mais le père subsiste, le pouvoir n'est menacé que dans son avenir. Le danger que Jason représente pour le roi Pélie à Iolcos se concrétise mais le fils /Acaste/ remplace le père égorgé et Jason doit fuir. Egée n'a pas d'enfants, Créuse est l'enfant unique de Créon, le mariage pourrait résoudre le problème de la succession dans les deux royaumes dans la perspective de leur d'unification sous le sceptre d'Egée et de ses enfants, - ce qui desservirait Colchos en faveur d'Athènes. L'entrée en jeu de Jason corrigerait la faute de la nature du côté de Créon /adoption par mariage/ et frustrerait Egée en aggravant la portée des désavantages naturels. Créon opte pour Jason au risque même d'une guerre ouverte contre Egée. Toutefois, cette option pose de nouveaux problèmes: non seulement celui du divorce de Jason d'avec Médée, non seulement celui de la nécessité de débarrasser Jason de la signi-

fication de son mariage avec Médée, mais aussi le problème du conflit éventuel entre les enfants d'une première femme et ceux à naître d'une seconde sans parler des réactions de Médée.

Il représente donc quatre fois sur cinq et indépendamment de sa volonté un danger grave sinon de mort pour les structures considérées comme naturelles du pouvoir, la seule exception étant l'aventure amoureuse et romanesque à Lemnos.

Il peut constituer une valeur réelle quand il agit avec un naturel spontané selon ses déterminations mais il se relativise et devient sa propre caricature dès qu'il se désavoue /vv. 131-134/. Le fait que l'infidélité à soi-même s'extériorise dans l'infidélité agressive à Médée met l'accent sur le degré de la dévalorisation vécue avec une mauvaise foi évidente. La forme et le contenu de l'accusation adressée à sa femme, mère de ses enfants afin de justifier sa propre infidélité en est une preuve manifeste: "Toi, qu'un amour furtif souilla de tant de crimes, M'oses-tu reprocher des ardeurs légitimes? /vv. 852-853./

Tout comme l'accusation dévoile le niveau éthique de l'accusateur, sa plainte trahit le manque de force morale du plaignant justifiant ainsi par avance, l'ironie cinglante de Médée:

Jason: "J'ai honte de ma vie, et je hais son usage,  
Depuis que je la dois aux effets de ta rage."

Médée: "La honte généreuse, et la haute vertu!

Puisque tu le hais tant, pourquoi la gardes-tu?" /vv. 864-868/.

L'infidélité de Jason et le reniement ultérieure de la signification de sa mission d'argonaute ne font que les deux faces d'un même geste: au lieu de poursuivre l'opposition au monde afin de le transformer il choisit de s'y intégrer en le renforçant tel qu'il est. - Et ce monde, dès qu'il a besoin de lui et le juge utilisable, "découvre" ses origines royales mais surtout ses valeurs soigneusement dissociées des actions de Médée /vv. 625-634./

Médée sera spoliée et pas seulement comme épouse; l'infidélité et la trahison de Jason privent - après coup - de leur finalité ses actes accomplies en faveur de cet homme, la laissant seule face à la signification immédiate de ces actes. Mais il ne s'arrête pas là. Il la prive de ses enfants tout en exprimant et son infidélité et cette spoliation par le souhait de leur assurer une situation dans le monde. De plus, il fait du chantage, utilisant pour argument la sécurité des enfants, afin de satisfaire la convoitise de Créuse à propos de la robe miraculeuse de Médée /vv. 585-86./

Tout le projet d'intégration de Jason perdrait sa perspective /et sa justification/ s'il ne peut disposer des enfants comme les enfants perdraient /et perdront/ leur



valeur à ses yeux sans la réalisation heureuse de son projet /vv. 1128-1136./

Dans les mains de Jason et de Créon /vv. 1137-1138./ les enfants serviraient d'instrument de l'ordre dit naturel avec lequel Médée avait rompu pour Jason. C'est dans cette rupture qu'elle se crée comme personne humaine autonome contrainte toutefois de fonctionner, à cause de la faiblesse de son partenaire, en force purement destructive et qui devrait être vouée à la destruction de soi-même dans son opposition avec un système de valeurs visiblement compromis redevenu pourtant exclusif après le revirement de Jason.

Vue sous cet angle la tragédie de Corneille produit un conflit jusque-là inédit: elle oppose une valeur nouvelle /l'individu/ contrainte de prendre la forme d'une anti-valeur, au système de valeurs profondément compromis du monde établi ayant le statut du seul système de valeurs humain possible. Et la victoire justifiée bien qu'horriblement atroce revient à cette valeur parce qu'elle avait la force de rester fidèle à elle-même aussi dans sa forme inadéquate en sacrifiant la relation interpersonnelle naturelle la plus intime et la plus contraignante manipulable et cyniquement manipulée contre elle. - Voilà la signification réelle, à l'intérieur de l'univers présenté, de ces vers cités par tant de chercheurs depuis Faguet jusqu'à J. Györy comme le "cogito

ergo sum" de la tragédie française :

Nérine: "Dans un si grand revers que vous reste-t-il?

Médée:

Moi,

Moi, dis-je, et c'est assez." /vv. 319-320./

"L'arrachement à la nature" est la condition sine qua non de l'apparition et de la survie du "Moi", puisque la nature constitue l'ultime légitimation de l'ordre établi. La vengeance de Médée sur Créuse et Créon va dans le même sens que sa rupture avec le père entraînant l'assassinat du frère ou le meurtre du roi Pélie. Le suicide de Jason est la démonstration de l'échec inévitable d'un homme dévalué parce qu'il avait voulu réaliser ses ambitions d'une manière inadéquate, c'est-à-dire contraire à ses déterminations.

La grandeur de Médée, symbole de l'anti-valeur est concentrée en un seul point: la fidélité à elle-même, "forme humaine universelle" /Győry: p. 149/. Or, le "moi" comme "forme universelle" n'existe et n'est saisissable qu'en forme concrète de l'homme concret; il est pourvu d'un contenu, il a une orientation, il tend à atteindre ses objectifs. Il postule l'existence d'autres "moi" qui devraient constituer des systèmes de relations selon ses préférences comme il est postulé par les systèmes de relations entre les autres "moi". La fidélité au "moi" est une fin en soi tout en visant les systèmes de rela-

tions formés par les autres "moi" pour cadre de leur existence.

Tous les efforts de Médée créée par la présence dans le monde du phénomène "Jason" tendent à perpétuer ce phénomène. Mais quand il renie son "moi" qui avait créé Médée, privant celle-ci de la finalité de son être, elle se donne pour but de démontrer l'inutilité de l'existence de Jason; - et ce qui est aussi important, elle crée un nouveau Jason qui aura pour fonction de légitimer et de faire valoir le phénomène "Médée". La création d'un nouveau Jason correspond à une re-crédation dans un sens dramaturgique et mythologique également. Il s'agit du rôle d'Egée présent dans la tragédie d'Euripide, et repris

étouffé par Corneille à l'encontre de Sénèque qui l'ignore.<sup>/19/</sup> Corneille fait d'Egée le fiancé honteusement récusé de Créuse et, en tant que tel, rival malheureux de Jason. Il engage un combat ouvert pour défendre sa dignité contre Créon et Jason coalisés. Battu et emprisonné, humilié au dernier point, il cherche la mort honnête dans le suicide. L'intervention magique de Médée lui fait tomber les fers, lui ouvre la prison; elle le fait renaître en ennemi de ses ennemis, elle le ressuscite engagé contre l'ordre du monde qui la rejette. Avec Egée c'est l'Attique, le pays terrestre des dieux qui s'engage à défendre et à légitimer Médée: "Disposer d'un pays qui vivra sous vos lois, Si vous l'aimez assez pour lui donner des rois; /vv. 1267-68./

La structure de l'action de Médée est fondée sur une tentative de mariage irréalisable afin de faire accéder au pouvoir, par la voie de l'assimilation, un héros déshéroïsé d'origine incertaine destiné de par ses déterminations à s'opposer à ce pouvoir. Deux forces sont engagées pour déjouer cette tentative: 1<sup>o</sup>/ - avec un rôle secondaire dans l'organisation de l'action - le mécanisme traditionnel élaboré pour pallier les défaillances de la transmission du pouvoir /les fiançailles d'Egée et de Créuse/; 2<sup>o</sup>/ le passé oppositionnel du héros incarné dans Médée liée à ce passé dans son être même à cause des circonstances et de la signification de leur mariage. La rencontre des deux personnages /Egée et Médée/ se partageant la fonction d'opposant est justifiée du point de vue dramaturgique, mais le contenu de leur rôle est différent: l'un des deux rôles doit donc s'identifier avec l'autre. Voilà l'aspect formel de la "re-naissance" d'Egée et de l'apothéose tragique de Médée.

Bien sur, il est difficile de croire que ce jeune avocat ambitieux vivant à deux pas du bucher de Jeanne d'Arc puisse tenir vraisemblable la victoire intramontaine sur les puissances réunies du monde, d'une femme, quelle que soit sa grandeur d'âme ou sa dénaturation, mais, soutenu en cela par Euripide, il veut la faire triompher. Il introduit donc dans sa pièce, les éléments

de l'ontologie à deux niveaux de l'art baroque /... Médée-  
sorcière, grotte magique, coups de baguette, anneau  
magique, etc./ tout en étant conscient de ce que cela  
pèse lourdement sur le libre déploiement du sens même  
du conflit tragique. Il en est gêné au point qu'il le  
textualise. Écoutons Médée:

"Si je vous ai servi, tout ce que j'en souhaite,  
C'est de trouver chez vous une sure retraite,  
Ou de mes ennemis menaces ni présents  
Ne puissent plus troubler le repos de mes ans.  
Non pas que je les craigne; eux et toute le terre  
A leur confusion me livreraient la guerre;  
Mais je hais ce désordre, et n'aime pas à voir  
Qu'il me faille pour vivre user de mon savoir.

/vv. 1257-1264./

Après Médée, ce "désordre" signe certain de la présence  
de l'ontologie à deux niveaux disparaîtra à jamais<sup>/20/</sup> de  
l'univers tragique de Corneille qui exige pourtant de ses  
protagonistes la concentration surhumaine de toutes les  
forces de l'âme de l'homme non pas pour s'opposer au  
destin ou pour le servir mais afin d'assouplir le système  
des conditions humaines /ou d'en démontrer au moins le  
caractère injuste et insupportable/ mis en place et fé-  
tichisé par les puissances plus ou moins saisissables de  
ce monde. Les rares réapparitions de ce "désordre" déployé  
en de véritables feux d'artifices dans trois pièces à ma-

chines situent bien du point de vue de la construction du conflit la préoccupation principale de cet univers tragique en évoquant son antipode, c'est-à-dire un univers à deux niveaux où les contradictions d'origine sociale foncièrement insolubles peuvent être facilement résolues grâce à la superposition d'un ordre divin et juste à un ordre social inhumain et rigide. Les trois pièces à machines: Andromède, La toison d'or et Psyché /oeuvre collective de Corneille, de Molière et de Quinault/ sont dominées par le regard omniprésent de Jupiter, dieu des dieux.

RÉFÉRENCES

1. Nous pensons en premier lieu au nombre impressionnant de représentations des pièces de Corneille à la Comédie-Française /Sylvie Chevalley: Etat des représentations..., in Europe, n° 540-41. avril-mai 1974. p. 203./ et au T.N.P. de Jean Vilar.
2. Pierre Abraham: Sur les publics de Corneille, in Europe, n° 540-541, avril-mai 1974. pp. 3-6.  
Helène Henry: Corneille au Lycée, in Europe, n° 540-541, avril-mai 1974. pp. 615.  
Paul Ginestier: Valeurs actuelles du théâtre classique, Paris; Bordas, 1975. pp. 35- 36.  
Michel Autrand: Le Cid et la classe de français, Paris, CEDIC, 1977. pp. 7-15.
3. Faut-il voir dans Horace, par exemple, l'exaltation du patriotisme? Et si oui, pourquoi le protagoniste de la pièce ressemble-t-il étrangement à l'être qu'Albert Einstein décrivait ainsi: "Je méprise profondément ceuli qui peut, avec plaisir, marcher, en rang et en formation, derrière une musique: ce ne peut être que par erreur qu'il a reçu un cerveau, une moelle épinière lui suffirait amplement." /cité par P. Ginestier p. 59./. Pourquoi pouvait-on voir dans le héros de la patrie "une ardeur vigoureuse de jeune nazi" et "le Soldat inconnu" dans la victime

/Brasillach: Corneille, Paris, Payard, 1961/1968.  
/pp. 128-130/? Il serait peut-être plus juste  
d'envisager le conflit présenté dans la pièce  
tel qu'il est:

Nous ne sommes qu'un sang et qu'un peuple  
en deux villes:

Pourquoi nous déchirer par des guerres ci-  
viles? /vv. 291-292./

et d'analyser le comportement des personnages en  
fonction de leur situation et de leurs intérêts res-  
pectifs dans un affrontement entre deux constituants  
d'une même "nation"?

4. Etienne Souriau: Les deux cents situations dramati-  
ques, Paris, Flammarion, 1950.

Claude Brémont: La logique des possibles narratives,  
in Communications n°8 1966.

A.J. Greimas: Du Sens, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

Claude Brémont: La logique du récit, Paris, Ed. du  
Seuil. 1973.

Joseph Courtes: Introduction à la sémiotique narra-  
tive, Paris, Hachette, 1976. - préfacé par A. J.  
Greimas.

G. Girard, R. Oullet, C. Rigault: L'univers du  
théâtre, Paris, PUF. 1978.

5. J. M. Lotman: A művészet a modelláló rendszerek so-  
rában. in J.M. Lotman /L'Art comme système de modé-



lisation/, Szöveg, modell, típus, Budapest, Gondolat, 1973. p. 263.

En russe: Trudi po znakovim sistemam 2., Tartu, 1965; 3., 1967; 4., 1969.

Quant aux citations, je les traduis en français à partir de l'édition hongroise. Par la suite, je n'indiquerai dans le texte que le nom et la page.

6. Murányi, Mihály: Társadalmi tudat /Struktura-funkció, Budapest, Kossuth, 1980. pp. 76-93./ Conscience sociale /Structure-fonction/

7. Lukács, György: Az esztétikum sajátossága I.-II., Budapest, Akadémiai Kiadó, 1969. /L'esthétique/. C'est le seul ouvrage de Lukács que je cite dans cette étude, je n'indiquerai donc que le nom, le volume et la page; - entre parenthèses après les citations que je traduis moi-même en français.

8. V. Stoff: Modell és filozófia, Budapest, 1973. p. 186. XModele et philosophie/

Kocsondi, András: Modell-módszer, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1976. pp. 64-76. /Méthode de modélisation/

Bernard Waliser: Systèmes et modèles, Paris, Ed. du Seuil, 1977. pp.143-161.

9. Octave Nadal: Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille, Paris, Gallimard, 1948. pp. 102-119.  
Antoine Adam: Histoire de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle, Éditions Domat Montchrestien, 1948.  
T. I. p. 525.

Serge Doubrovsky: Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, 1963. pp. 87-184.

André Stegmann: L'héroïsme cornélien I-II. Paris, A. Colin, 1968.

André Stegmann: L'Ambiguïté du concept héroïque dans la littérature morale en France sous Louis XIII, in Héroïsme et création littéraire sous les règnes d'Henri IV et de Louis XIII. Paris, Klincksieck, 1974. Paul Ginestier: op. cit. pp. 35-87.

Jacques Truchet: La tragédie classique en France, Paris, PUF. 1975. p. 87.

Thomas G. Pavel: La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Paris-Ottawa, Klincksieck-Université. 1976. pp. 47-54.

A.S. M. Goulet: L'univers théâtral de Corneille, Harvard-University Press, Cambridge, Massachusettes, 1978. pp. 4-23.

Han Verhoeff: Les comédies de Corneille - une psycho-lecture, Paris, Klincksieck, 1979. pp. 183-185.

Margarita Gyurcsik: L'enseignement du texte classique dans une perspective sémiotique, AUPELF-Congrès-AUPELF, Pologne, 1979. No du thème II. 3.

Győry János: A francia dráma kialakulása, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979. pp. 131-200. /Formation du drame français/

10. B. Porchnev: Les soulèvements populaires en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Paris, Flammarion, 1972/1952/. pp. 365-417.

- P. Goubert: Louis XIV et vingt millions de Français. Paris, Fayard, 1966. pp. 28-38.
- P. Goubert: L'Ancien Régime, I. La Société, Paris, A. Colin, 1969. pp. 225-241.
- G. Duby-R. Mandrou: A francia civilizáció ezer éve, Budapest, Gondolat, 1975/1968/. pp. 284-293.
- R. Mandrou: La France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, Paris, PUF, 1970. p. 104.
- G. Duby: Histoire de la France, Paris, Larousse, 1970.
- F. Braudel: Civilisation matérielle, économie, capitalisme, XV<sup>e</sup> - XVIII<sup>e</sup> siècles I-II-III., Paris, A. Colin, 1979. pp. 406-458.
11. Henri Sée: Les idées politiques en France au XVII<sup>e</sup> siècle, Genève, Slatkin Reprints, 1978/1922/.  
Testament Politique de Richelieu, lásd: Porchnev, pp. 392-395.
- H.R. Trover-Roper: De la Réforme aux Lumières, Paris, Gallimard, 1972. /1956/ pp. 93-125.
12. Porchnev, op. cit., pp. 365-417.
- Goubert: Louis XIV... pp. 28-38.
- Braudel: op. cit., II. pp. 406-458.
- François Hincker: Contribution à la discussion sur la transition du féodalisme au capitalisme; La Monarchie absolue française, in Sur le féodalisme, Paris, C.E.R.M., Editions Sociales, 1974. pp. 61-66.

- R. Mandrou: L'Europe "absolutiste", Paris, Fayard, 1977/1976/. pp. 33-71.
13. Arlette Jouanna: L'idée de race en France au XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, I-II. Paris-Lille, 1976. Arlette Jouanna: Ordre social, Mythe et hiérarchie dans la France du XVI<sup>e</sup> siècle, Paris, Hachette, 1977.
14. J.P. Labatut: Les noblesses européennes de la fin du XV<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, PUF, 1978. p. 81.
15. Jacques Scherer: La dramaturgie classique en France, Paris, Nizet, 1968. pp. 62-72.
- Dans cet ouvrage magistral, l'auteur distingue toute une série d'obstacles de caractère social, économique ou politique représentés dans leur forme pure soit par le Pere, soit par le Roi. Il en fait une sorte de recensement, mais il s'arrête-là sans vouloir aller au fond du phénomène.
16. Les relations entre les éléments du système de modélisation doivent correspondre aux relations entre les éléments du système modélisé, mais l'inverse n'est pas obligatoire. Le modèle est l'image de l'objet modélisé, mais une image particulière, puisque la correspondance entre l'objet et le modèle est purement formelle.
- L'isomorphisme suppose une correspondance linéo-linéaire entre deux systèmes. Kocsondi: op. cit., pp. 70-71.

17. Quant à l'origine et à la signification incertaines de Jason, voir: K. Kerényi: Die mythologie der Griechen I. Die Götter- und Menschengeschichten, Rhein-verlag AG. Zürich, 1951.

II. Die Heroen-Geschichten, Rhein-verlag AG. Zürich, 1958.

L'histoire de Jason et de Médée se trouve dans la seconde partie, deuxième chapitre du troisième livre. J'ai utilisé la traduction hongroise: Kerényi, Károly: Görög mitológia, Budapest, Gondolat, 1977. pp. 344-365.

18. Pour toute référence au texte de la tragédie j'utilise l'édition critique de George Couton: Corneille: Théâtre complet, T.I. Paris, Garnier, 1971.

19. L'importance du rôle d'Egée /et de Créuse/ a été souligné récemment par Joseph Marthan, dans une analyse profonde des motivations psychologiques du comportement des personnages. - J. Marthan: Le vieillard amoureux dans l'oeuvre cornélienne, Paris, Nizet, 1979.

20. Je ne pourrais donc pas être d'accord avec A. Stegmann quand il insiste sur l'importance de la présence des dieux dans l'univers tragique de Corneille. "Avec Médée, les Dieux font leur entrée solennelle dans l'univers tragique cornélien"-dit-il/ L'héroïsme

cornélien, II. p. 575./ Mais de quels Dieux s'agit-il? - De Médée, qui veut se débarrasser de son "savoir"? Du Soleil qui prête son char à Médée? Si nous disions oui, il nous faudrait en accepter les conséquences, c'est-à-dire que nous devrions nous contenter de voir en Médée une divinité offensée qui punit la bassesse des humains.